

La fetichización del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy

Sonia Alejandra Bertón

Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

Resumen

Ejemplo máximo de barroquismo, *Cobra* (1972) de Severo Sarduy exagera hasta el infinito el artificio del lenguaje. Desdoblamiento de los personajes, escamoteo de sus identidades, ruptura de la voz narradora y de la instancia de la enunciación, problematización de los elementos constitutivos del relato —categorías de espacio, tiempo, causas y consecuencias, jerarquización de sucesos— interpolaciones, repeticiones de fragmentos son algunas de las estrategias textuales utilizadas con esta finalidad.

El propósito del trabajo es explicar cómo el lenguaje, puesto de este modo en el centro de la escena, se inscribe en la obra como un objeto fetiche que, en un doble procedimiento, oculta y devela, en un mismo tiempo, las carencias constitutivas de la obra: el Sujeto, la Historia y la Literatura.

Palabras claves: Cuba – literatura – psicoanálisis – Severo Sarduy - barroco

Keywords: Cuba – literature – psychoanalysis – Severo Sarduy - baroque

Fecha de recepción: 20-10-2001

Fecha de aceptación: 19-11-2001

La desmesura y el lujo no han hecho del Barroco sólo un período histórico y cultural especialmente cargado de riqueza, sino, además, lo han instalado como un concepto muy complejo a la hora de analizarlo y definirlo. Asimismo, estas características despertaron en la crítica de arte posturas tan diferentes como el desdén y el olvido o el reconocimiento y la exaltación. Según cuáles sean los aspectos tenidos en cuenta y cómo se los interprete en el contexto de una época o no, el Barroco es un fenómeno que adquiere significados diferentes “Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica” (Sarduy 1999: 1385).

Es posible sintetizar las aproximaciones al Barroco en tres

posiciones fundamentales: “una que enfatiza el referente histórico y sociológico; otra que defiende lo tipológico intemporal como la verdadera esencia generadora; una tercera que busca en la evolución de las formas clave para la comprensión del fenómeno” (Bustillo 1988: 41).

Severo Sarduy sigue, en algunos aspectos, la primera de las posturas mencionadas por Bustillo, es decir, aquella en la que el Barroco es entendido como respuesta a la crisis que sumió al hombre en un estado de amenaza e inestabilidad constantes y que tuvo que ver, para autores como Arnold Hauser, fundamentalmente, con el llamado “giro copernicano”. Este desplazamiento de la Tierra desde el centro hacia la periferia del sistema cosmológico, propuesto por Nicolás Copérnico en el año 1543 implicó echar por tierra tanto el geocentrismo como el antropocentrismo, ambos propios del período renacentista, y por lo tanto, sumergir al sujeto barroco en una condición de profundo desequilibrio social y personal en el que Dios y la palabra representativa son objetos de búsqueda constante.

En este sentido, Sarduy se distancia de Hauser cuando propone a Johannes Kepler y no a Copérnico como el verdadero revolucionario del conocimiento cosmológico ya que éste último mantiene una visión concéntrica del sistema planetario mientras que Kepler es quien plantea que la figura que describen los planetas alrededor del Sol es la elipse y no el círculo. De esta manera, en lugar de desplazamiento lo que se produce es un descentramiento, es decir, un desdoblamiento del centro por medio del cual un lado es iluminado mientras que el otro permanece en la oscuridad aunque tan operante como su doble visible.

Antonio Maravall, por su parte, toma esta misma idea de crisis pero la desarrolla teniendo en cuenta los aspectos sociales y económicos de la época. Para este autor, el Barroco es una respuesta al “desajuste que se produce en una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación” (Maravall 1980: 69). Se instituye, entonces, como cultura dirigida, es decir, como “operación social tendente a contener las fuerzas dispersadoras que amenazaban con descomponer el orden tradicional”(71). Esta negación de la posibilidad subversiva del arte barroco, Sarduy repara contraponiéndole un barroco actual, el neobarroco, como reflejo estructural de la inarmonía y de la ruptura de la homogeneidad: “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza

el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución” (Sarduy 1999: 1404).

Barroco de la crisis y el descentramiento, la postura sarduyana retoma, también, aspectos de las otras dos aproximaciones propuestas por Bustillo. Si el Barroco no es una constante que se repite incansablemente como propone la corriente ahistoricista —de la mano de Eugenio D’Ors—, sí es un producto de los tiempos en que se dan importantes quiebres epistemológicos y como tal sólo puede manifestarse a través de las formas abigarradas, caóticas, abiertas, múltiples, oscuras¹. Juego del lenguaje, desmesura, artificio, lujo parecen ser las características que mejor definen a *Cobra* (1972), una de las más importantes novelas del cubano Severo Sarduy, razón por la cual la crítica no ha discutido su inclusión en las páginas de la literatura del neobarroco latinoamericano. Más aún, parece haber caído en una especie de trampa barroca: “serpiente que se muerde la cola”, gran parte de los abordajes anteriores han sucumbido a la tentación de leer la novela teniendo en cuenta solamente los postulados teóricos del mismo Sarduy, desconociendo, de esta manera, la amplia gama de posibilidades interpretativas que la obra sugiere. Estos acercamientos han llevado a conclusiones en las que *Cobra* sólo tiene importancia en cuanto a su artificialidad, pero sin que se reconozca en ella ningún tipo de profundidad si no es la del lenguaje mismo: “En *Cobra* el lector se encuentra, pues, con un texto que no intenta decir nada. Más aún, que se propone eludir cualquier significado posible” (Bustillo 1988: 187).

Contrariamente a esta postura, el presente trabajo pretende demostrar de qué manera el lujo y el artificio del lenguaje en *Cobra* pueden ser leídos, a la luz de otros conceptos teóricos, como estrategias discursivas puestas en funcionamiento no para “eludir cualquier significado posible” sino, por el contrario, para producir nuevos sentidos. La propuesta consiste en religar, a partir de un nuevo acercamiento, conceptos tales como “fetiche” y “castración”, tomados del psicoanálisis, “goce”, usado especialmente por Roland Barthes, “barroco” y “neobarroco”, entendidos a la manera sarduyana.

Abordar *Cobra* desde el nivel de la historia permite llegar a diversas lecturas. Para algunos, como ya se dijo, significa concluir que no pretende decir nada. Para otros, en cambio, consiste en descubrir cuáles son los núcleos de significación alrededor de los cuales se orienta

la obra². En este sentido son funcionales a la hora de reconstruir el relato tres momentos claves en la vida de Cobra-personaje: la castración, la iniciación y la muerte³.

Reina del “Teatro Lírico de Muñecas”, Cobra se debe enfrentar en cada escena a la ingrata realidad de sus desmesurados pies, no porque en verdad sean demasiado grandes sino porque éstos representan una imperfección mayor: el falo, como signo de lo masculino, que lo/la obliga a travestirse como única forma de simular en lo externo lo que interiormente siente que debería ser. Los intentos repetidos —y tan desmesurados como los pies mismos— por reducir sus extremidades, provocan la duplicación de Cobra en un nuevo personaje, Pup, la enana deformada que, para poder ocupar el lugar de su doble en el escenario, debe ser sometida a rigurosos tratamientos que tienen como finalidad hacerla crecer.

Este desdoblamiento tiene sólo una salida posible: la castración, que se lleva a cabo gracias al artificio del Dr. Ktazob quien, además, le enseña a Cobra a derivar el dolor hacia su doble, por lo que ésta encuentra la muerte en la mesa de cirugía y Cobra recupera así la “unidad” perdida. Este final de Pup significa para Cobra liberarse de su Otro, pero también, morir con ella. Así, una vez pasada la castración, nos encontramos con una Cobra que, relacionada con un grupo de motociclistas adeptos al tantrismo, es sometida a un ritual de iniciación. En él, Totem, Tundra, Tigre y Escorpión le graban su nombre sobre el cuerpo inscribiendo en ella el principio y el fin, ya que este ritual escriturario deriva en su muerte:

TUNDRA entintó los pinceles.

ESCORPIÓN le trazó en jacket, sobre la espalda, un arco vertical que se abrió en la piel, chorreando, embebido por la felpa, retorciéndose como una serpiente macheteada.

TOTEM, que dormía entre las piedras —dios ebrio sobre un paisaje en miniatura—, se levantó de un salto: de un solo gesto, calígrafo de estilo anguloso, le dibujó el círculo de la adivinación, torcido sobre sí mismo y sin bordes, el aro perfecto. Con un cuño de piedra Tigre le estampó junto al círculo un sello cuadrado: BR.

TUNDRA le laceró junto al hombro una A. (Sarduy 1999: 522)

De tal manera, la escritura relacionada con el cuerpo —castración o identificación— se instituye en una paradoja imposible de resolver que implica vivir fuera de sí o morir: descentramiento irreparable del sujeto barroco⁴.

Este descentramiento de los personajes está representado en el nivel textual mediante diversos procedimientos discursivos.

Uno de estos procedimientos, el más patente quizá, consiste, como en el caso de Pup, en la aparición y desaparición repentina de personajes. Sucede esto, por ejemplo, con la Señora, quien sufre un desdoblamiento similar al de Cobra, por lo que aparece, junto a Pup, una enana igualmente deformada: la Señorita. La diferencia es que el doble de la Señora no desaparece por ningún suceso que guarde cierta lógica narrativa —la muerte, en el caso de Pup— sino por el capricho manifiesto de un artifice omnipresente —narrador o autor— que se entromete en el relato con cierta insolencia ajena al proceso de ficcionalización:

De modo que para complacerla —y que pueda el desocupado lector disfrutar de las peripecias que esperan a los personajes de este relato—, vamos a eliminar a la Señorita, inscribiendo en una lápida conmemorativa con angelotes al revés, cintajos y floreros de mármol que hubieran dado envidia a la misma Dolores Rondón, bajo un latinazo, su mustio monograma póstumo:

$\sqrt{\text{Sra.}}$ (461)

Otro procedimiento utilizado para deconstruir las figuras de los personajes es el de la transformación, por medio de la cual los actantes se metamorfosean adquiriendo aspectos, características o, en algunos casos historias, que no tenían y, por lo tanto, pierden de este modo su coherencia interna. El ejemplo más claro es el del indio, quien es presentado, en primer lugar, como un artista dedicado a pintar el cuerpo de las bailarinas del “Teatro Lírico de Muñecas”; en segundo lugar, pocos capítulos más adelante, aparece como retratista, encargado de pintar, en un cuadro, la figura de Pup y, finalmente, se transforma en una especie de “mago” que asume la tarea de agrandar a Pup. Estas metamorfosis están marcadas, especialmente, por el cambio en la forma de nombrarlo: al principio es el “indio”, después se llama Eustaquio y más adelante se lo identifica como el pintor, el Maestro y el Transformador. Este procedimiento es puesto en evidencia, una vez más, por la intromisión de la voz del sujeto enunciador en la instancia de la enunciación, esta vez, bajo la forma de una nota a pie de página:

¹ Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del

capítulo anterior —fíjate si no cómo le han quedado los gestos del oficio— abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del *Boom*, que son mucho más claras. (464)

El escamoteo de la identidad de los personajes por medio del cambio de nombres es acompañado por otros tipos de procedimientos, en este caso, correspondientes al nivel oracional, que también tienen como finalidad evitar identificaciones precisas. Por ejemplo: postergación de los sujetos: “El Museo Guggenheim, con sus rampas centrífugas, era menos mareante que éste, turbio y reducido a un solo estrato, que con su diurno deambular animaba *la Alcahueta*” (429); uso de perífrasis: “Aparecía *el octogenario impersonator de la Ópera de Pekín* [...] recibiendo el ramo de flores y la caja de tabaco *del viril presidente de una delegación cubana*” (430); sinonimia: “Desfilaban las *divinidades roncadas* ante *el inventor de alas de mariposa*” (432)⁵.

La voz del narrador, a la que ya se ha hecho mención en algunos apartados anteriores, también es un elemento que contribuye a la ruptura de la idea de Sujeto como homogeneidad totalizadora ya que no es posible encontrar en el relato una voz que pueda ser atribuible con precisión a ningún personaje o punto de vista en particular. Por el contrario, el sujeto de la enunciación deviene por momentos en una tercera persona omnisciente que puede cambiar inmediatamente a la primera persona, singular o plural:

Fueron ellos quienes vieron a Cobra.
La gente se fue agolpando a su alrededor.

Me siguieron.
Me hostigaron.
Me acosaron contra un muro (500)

Este cambio repentino provoca, más que distintos puntos de focalización, verdaderas confusiones acerca de quién es el portador de la palabra. De esta manera, enunciador y enunciado quedan desautorizados frente a este “dialogismo” que somete todo a la más vasta relatividad, más aún, si tenemos en cuenta lo que ha sido explicado más arriba en cuanto a la intrusión del narrador en la instancia de la enunciación.

Asimismo, es posible afirmar que la voz del narrador reviste una importancia mayor ya que se lo puede considerar como un punto de

enlace entre tres problemáticas fundamentales que aborda la novela: la cuestión del Sujeto, ya desarrollada, la historia/ Historia y la Literatura.

Para analizar estos tres controvertidos ejes es necesario retomar, aunque más no sea por unos momentos, las tres secuencias narrativas explicadas anteriormente —castración, iniciación y muerte— a partir de las cuales es posible arriesgar dos acercamientos diferentes, según se las aborde desde la construcción de la historia o desde el punto de vista simbólico.

Teniendo en cuenta el primer aspecto, estas tres secuencias narrativas no constituyen más que hitos en una historia que parece no tener orden ni concierto, es decir, un relato que se define como tal por su apariencia exterior y no por características intrínsecas a él ya que, si bien *Cobra* presenta todos los elementos paratextuales pertinentes para ser considerada novela, es posible afirmar, por muchas razones, que transgrede ampliamente las condiciones para ser "encontrada" en este género.

Al igual que la categoría de Sujeto, también la categoría de Historia —representada en el nivel textual por la historia, pequeña, individual, con minúsculas— se encuentra profundamente cuestionada en esta obra. Y también al igual que aquella, la problematización de un relato unívoco y homogeneizador se produce a partir de la utilización de diversas estrategias discursivas, algunas de las cuales ya han sido explicadas en el presente trabajo. Así, por ejemplo, lo que sucede con los personajes es por demás significativo a la hora de postular que *Cobra* se propone fracturar —y mostrar sus fracturas— el concepto de Historia⁶.

Los procedimientos utilizados para producir tal ruptura son muchos y variados. Por eso, la intencionalidad de este trabajo es desarrollar sólo aquellos que son considerados, por alguna razón, sobresalientes, sin pretender entonces, ser exhaustivos.

Espacio y tiempo son elementos constitutivos de la estructura del texto narrativo. A través de ellos —entre otros elementos— el relato adquiere coherencia interna y unidad y con éstas, sentido. La ruptura espacio-temporal integra, entonces, uno de los recursos más utilizados si de remover los cimientos de una narración se trata. Así se encuentran novelas en las que, por ejemplo, se produce un desplazamiento temporal mediante la evocación adelantada de sucesos que corresponden a un

momento posterior. Este tipo de organización textual, si bien causa saltos que exigen un lector más atento y participativo, no acarrea mayores problemas cuando se trata de rehacer el hilo narrativo. Esto, en cambio, no sucede en la obra sarduyana analizada, ya que en ella lo que se plantea como procedimientos no son sólo saltos hacia atrás o hacia delante, sino una pulverización de toda idea de tiempo probable. Se puede reconstruir en la novela un cierto, y precario, orden lógico, sobre todo en los primeros capítulos, pero lo que no se puede establecer es un orden cronológico ya que no es posible encontrar referencias temporales precisas. Por otro lado, un elemento que contribuye en gran manera a esta dispersión temporal es el uso de los tiempos verbales ya que a partir de ellos se produce un reenvío constante entre el pretérito del enunciado narrativo y el presente de la enunciación. Mecanismo que, una vez más, nos enfrenta a la problemática de los dos planos, supuestamente opuestos, el de la ficción y el del proceso de ficcionalización:

Dar cuenta de lo que sigue no es, en apariencia, más que ceder a la ordinaria manía de las intrigas especulares. Pero qué se le va a hacer: la vida gusta de esas simetrías, tan toscas, que puestas en cualquier novela parecerían truculencias inverosímiles, astucias, por meridianas, ramplonas. No bien llegada la Señora, Cobra, [...] partió a la India en brazos de un boxeador [...]. (461)

Por su parte, la idea de espacio tampoco puede ser reconstruida con precisión, sólo que en este caso se da por el procedimiento contrario al anterior. Si el tiempo se proponía difuso por falta de referencias, el espacio no se puede establecer por exceso de indicaciones. No se sabe cómo llegaron hasta allí ni por qué, pero en *Cobra* los personajes se encuentran siempre en distintos lugares aunque éstos no siempre sean claramente explicitados. Son sujetos nómades que se desplazan constantemente desde y hacia los lugares más remotos —Tánger, India, Madrid, Cuba— y este desplazamiento traslada características de un sitio a otro perdiendo todo tipo de lógica geográfica:

A ras de tierra se extienden las naves, el fulgor de neón de los invernaderos.
Una represa.
Atraviesa la autopista un antílope.
Nos vamos adentrando en un bosque. (519)

A estos procedimientos les siguen otros —quizá podría decirse más relacionados con el aspecto formal de la obra— que comparten la

misma finalidad. Así, por ejemplo, sucede con las repeticiones y la mención de capítulos inexistentes. En estos últimos casos, se produce un nuevo quiebre en la instancia de la enunciación por lo que, también una vez más, la ficcionalización se ve amenazada: “*cf.*: capítulo V” (429).

Con respecto a las repeticiones, se pueden entender como núcleos significativos muy importantes si en esto se toman en cuenta algunos conceptos del propio Sarduy y de Roland Barthes. Como mecanismo lingüístico que se funda en la reiteración exacta de fragmentos de la misma obra, la repetición se presenta no sólo como un elemento dispersor del relato sino también, en función del “goce estético” que produce el exceso; goce erótico enfrentado a la economía, opuesto a la función comunicativa del lenguaje; goce del derroche y la desmesura; goce barroco...⁷

La interrupción de la narración mediante la interpolación de descripciones es otro de los recursos utilizados para producir discontinuidad en la historia. Según Vázquez Ayora, la interrupción tiene un “efecto afásico pero encantatorio que hace al lector olvidar la anécdota perturbada su importancia por la orfebrería descriptiva” (1982: 37). De esta manera, en pasajes como el que sigue, la descripción y los detalles adquieren una importancia de tal magnitud que es prácticamente imposible seguir el curso de las acciones sin retomar la lectura desde unas cuantas líneas más arriba:

Iba y venía pues la Buscona, como les decía hace un párrafo, por los corredores de aquel caracol de cocinas, cámaras de vapor y camerino, atravesando en puntillas las celdas oscuras donde dormían todo el día, presas en aparatos y gasas, inmovilizadas por hilos, lascivas, emplastadas de cremas blancas, las mutantes. (429)

Aun cuando se continúe sin perder de vista lo sucedido, la lectura última de la obra nos remite, inexorablemente, al derroche, al desperdicio lingüístico: aquellas páginas que no pueden ser renarradas parecen ser páginas que se pierden, que exceden todo límite objetivable, páginas de goce... pura desmesura.

De esta manera, el segundo elemento de la tríada propuesta como *corpus* de análisis, la historia, se ha planteado también más como una problemática que como una respuesta. No se trata de la mera ruptura con los cánones tradicionales, sino de no reconocerlos en tanto categoría

instituyente de algo. Se trata, pues de esparcir sentidos, de hacer explotar —como el Big Bang— Vida, Origen, Muerte, Todo⁸. En todo caso se trata de explotar hasta los cimientos mismos de la Literatura:

La obra de Sarduy se cierne sobre la literatura hispanoamericana como una interrogante, porque en ella se pone en jaque no ya la ideología literaria tradicional [...] sino los puntos de apoyo desde los cuales las obras modernas atacan esa tradición. (González Echevarría 1987: iii)

Estallido inicial, estallido constante, estallido como forma de Ser —y de Hacer— la Historia no es más que fragmentos dispersos, incoherentes, equívocos, “polifónicos”...

Aunque ya ha sido adelantado en varias ocasiones durante el presente trabajo, el tema de la literatura en *Cobra* es lo suficientemente relevante como para merecer un abordaje particular.

El eje sobre el cual deberá centrarse el análisis ya fue enunciado: la problemática ficción/no-ficción o, dicho de otro modo, la imposibilidad de establecer una relación dicotómica entre estos términos, de presentarlos como opuestos irreconciliables. Se puede decir que, en gran medida, el tema fue desarrollado cuando se analizó el narrador/ enunciador con relación al “desbordamiento” descarado de la enunciación en el nivel del enunciado. Sin embargo, otras estrategias, igualmente importantes, son puestas en marcha con la misma finalidad. Así, la intertextualidad, la variedad genérica y la escritura hablando de sí misma son algunos de los procedimientos utilizados.

Definida por el propio Sarduy como “la incorporación de un texto extranjero al texto” (396) la intertextualidad es uno de los procedimientos más claramente dialógicos y, tal vez, uno de los más representativos de la condición de obra en “estallido” de *Cobra*. Este procedimiento adopta diferentes formas. Puede aparecer como citas, precisas, claramente identificables o como reminiscencias⁹. A veces las obras a las que nos remite pertenecen a otros autores pero otras, en cambio, son del propio Sarduy. Así, por ejemplo, algunos personajes pertenecen a otras novelas —Auxilio y Socorro vienen desde *De donde son los cantantes* (1969); se encuentran alusiones a sus propios ensayos: “Escrito sobre un cuerpo” (475); los títulos de los capítulos de la misma obra son puestos en boca de los personajes:»—*A Dios dedico este mambo*— musitó cuando rompieron los tambores” (484)¹⁰.

Por otro lado, los intertextos que se forjan a partir de obras de otros autores son, quizá, más numerosos. Se transcriben aquí sólo algunos ejemplos posibles: “Me duelen la punta del pie, la rodilla, la pantorrilla y el peroné” (469); “El Conde Don Julián la condujo”(482); “como una carta robada que la policía no encuentra porque está expuesta sobre la chimenea” (485).

Según José Ortega, la intertextualidad en *Cobra* tiene dos significados posibles: “implica clara voluntad de subvertir el lenguaje” pero también “constituye [...] una celebración de la escritura por el enriquecimiento de material foráneo” (1984:41). Subversión y fiesta, pero también fragmentación de voces literarias: palabra plurívoca rebotante de sentido, palabra no autoritaria que se mide en el diálogo con el Otro ocultado a medias/ iluminado a medias.

Otra forma de dialogismo entre textos corresponde a la inclusión de diferentes tipos discursivos. Este último aspecto amplía significativamente el horizonte de posibilidades abriendo el procedimiento de la intertextualidad a otras clases de textos. Es posible encontrar, a lo largo de toda la novela, discursos científicos, filosóficos, religiosos, cinematográficos, publicitarios, entre otros. Tómense como ejemplos los siguientes:

Quedaba la saltamontes, después de un buen destiznado, blanca, con el lindo blanco de lo nuevo, impecable, aun en el cuello y en los puños, como lavada con Coral, el detergente moderno para la mujer moderna.(456)

Podríamos, formalizándola hasta lo matemático, representar como sigue la relación entre ambos personajes:

$$\begin{array}{l} \text{Cobra} = \text{Pup } 2 \\ \sqrt{\begin{array}{l} \text{o bien} \\ \text{Pup} = \end{array}} \quad \text{Cobra (457)} \end{array}$$

Estos distintos tipos de discurso constituyen, entonces, un elemento más de dispersión. Como los intertextos —y todos los procedimientos discursivos analizados anteriormente— la representación en la novela de los discursos sociales vigentes produce una nueva fisura de la palabra autorizada que, en este caso es la Literatura misma, es decir, la institucionalización de la literatura, la obra en cuanto canon, en cuanto verdad reconocida, en cuanto respuesta y no interrogante. La obra

que no puede hablar si no es de quiebres, de contradicciones, de historias incompletas, de sí misma.

La escritura es el arte de la elipsis. (430)

La escritura es el arte de la digresión. (431)

La escritura es el arte de recrear la realidad. (432)

La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden. (435)

Proliferación, elipsis, carnavalización, creación y descomposición, sustitución y desplazamiento, descentramiento, código que remite al código y código que envía fuera de él, metáfora y metonimia. Cómo sintetizar *Cobra* sino por medio de la disgregación. Cómo encontrar un sentido más allá del caos y no caer en lo que se pretendió discutir desde el principio: en *Cobra* el lector no se encuentra, pues, con un texto que no intenta decir nada.

Uno de los conceptos funcionales para este análisis, ya propuesto al comienzo del trabajo, es el de fetiche —tomado de Sigmund Freud—. Como sustituto del pene que es de suma importancia durante la niñez pero que luego debe ser abandonado, el fetichismo plantea un doble proceso psicológico. Por un lado, el niño descubre la ausencia del pene en la realidad, pero, por el otro, repudia este reconocimiento mediante el mecanismo de la *Verleugnung* o “renegación” —según Laplanche y Pontalis— que consiste en una transformación por medio de la cual puede, al mismo tiempo, conservar y abandonar su creencia en el falo femenino.¹¹ “Ya lo sé, pero aún así...” (Mannoni 1997: 11) el fetichista conserva, en lugar de la creencia en el falo de la mujer, un fetiche.¹² Éste funciona ocultando/ develando al mismo tiempo, aquella carencia constitutiva objeto de fetichización.

Este mismo procedimiento, la fetichización, es llevado a cabo en *Cobra* a través del lenguaje. Por medio de las estrategias lingüísticas que se han explicado más arriba —proliferación, intertextualidad, elipsis, travestismo, entre otras— el lenguaje ha sido desplazado hacia el centro de la escena y desde ese lugar se le ha otorgado la función —lujo y abigarramiento de por medio— de ocultar develando las carencias constitutivas de la obra: el Sujeto, la historia/ Historia y la Literatura en tanto construcciones homogéneas:

Por una parte el lenguaje lo asalta todo para hacerse ostensible,

otra es utilizado para hacer ostensible lo que el lenguaje todavía no ha petrificado [...] percepciones y representaciones que no han estado atadas aún a las nociones y definiciones, a las categorías y mitos, cómodamente instalados en el orden socio-cultural. (Vázquez Ayora 1982: 39)

Descomponer un orden para recrear la realidad componiendo un nuevo desorden a través de la elipsis y la digresión, el lenguaje barroco, lenguaje del descentramiento y la revolución, se ilumina a sí mismo para poner en evidencia la falsa totalidad de las representaciones modernas.

Notas

¹ La corriente ahistoricista piensa los distintos períodos artísticos como tendencias antitéticas que se van sucediendo a través del tiempo. De este modo, el Barroco es una búsqueda reiterada del paraíso perdido o el retorno constante a lo primigenio.

Por su parte, la perspectiva que adopta Wölflin, centra su atención sobre las categorías formales y a partir de ellas trata de comprender el fenómeno barroco. Su mayor interés consiste en explicar las transformaciones que sufre el arte barroco en contraposición al arte renacentista. Establece cinco grandes líneas de cambio: “de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a la profundidad, de la forma cerrada a la forma abierta, de la multiplicidad a la unidad, de la claridad a la relativa oscuridad” en Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988. (p.50)

² Tratándose de una obra barroca, cualquier descubrimiento debe plantearnos no respuestas definitivas, sino nuevos interrogantes. Por esto, en este caso, la idea de *núcleo* funciona sólo a modo de herramienta de análisis.

³ Estos tres aspectos han sido desarrollados con mayor profundidad en Bertón 1997.

⁴ *Inversión de la inversión*: la Cadillac, sexualmente mujer, lleva adelante un proceso inverso al de Cobra transformándose, también por intermedio del Dr. Ktazob, en hombre. De esta manera se reafirma la ruptura de la identidad sexual y genérica que se plantea a través del travestismo.

⁵ Las cursivas son mías.

⁶ Apunta José Ortega al respecto: “El carácter dinámico de *Cobra* explica, en el nivel estructural, la multiplicación de los centros de la narración, descentramiento que se relaciona con el desplazamiento de la función autorial y la autonomía de los distintos segmentos de la obra [...]. Los materiales en *Cobra* no se subordinan a un centro, a una composición global, sino a núcleos que van generando múltiples e inéditas ramificaciones.” (1984: 46)

⁷ Frente al estereotipo, entendido por Barthes como “la figura mayor de la ideología” (67), el goce es lo nuevo, pero también la repetición, en tanto exceso: “La palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada” (68). Este derroche lingüístico que provoca el goce implica una provocación a la clase burguesa que “no posee ningún gusto por el lenguaje que a sus ojos no es siquiera lujo ni elemento de un arte de vivir [...] sino solamente instrumento o decoración.” (Barthes 1991: 63)

⁸ La teoría del Big Bang, según Sarduy, es uno de los quiebres epistemológicos que, de alguna manera, justifican el renacer neobarroco. Ésta postula que “el universo está en expansión y se originó en un momento dado —hace quince billones de años— por explosión de la materia inicial.” (Sarduy 1999: 1245).

⁹ La clasificación en citas y reminiscencias es tomada de uno de los ensayos de Sarduy “El barroco y el neobarroco”. En este se establece la diferencia entre ambas que consiste en el caso de la cita, en la incorporación directa, sin transformaciones; la reminiscencia, en cambio, es una incorporación “mediata en que el texto extranjero se

funde al primero [...] modificando con sus texturas su geología.” (1999: 1396)

¹⁰ Las cursivas son mías.

¹¹ El proceso de fetichización es similar al que Sarduy describe para explicar el funcionamiento de la metáfora barroca: “la metáfora barroca se identificaría con un modo radicalmente diferente [al de la elipsis] de la supresión, que consiste en un cambio de estructura: la represión [...] mediante la cual se encuentran empujados o mantenidos a distancia los representantes de representaciones ligados a ciertas pulsiones. En la medida que en que se identifica con una organización de la carencia [...] la represión pone en acción un funcionamiento de tipo metonímico que implica la fuga indefinida de un objeto de pulsión; pero, en la medida en que a través del síntoma deja entrever un regreso de lo reprimido [...] se confunde exactamente con la metáfora.” (1999: 1235)

¹² Según Laplanche y Pontalis el fetiche puede ser un efecto clínico del complejo de castración, con lo cual esta idea remite inmediatamente a la castración de *Cobra* y permite pensar en una interpretación alegórica del episodio que no será desarrollada en el presente trabajo y que, por lo tanto, queda como interrogante para un abordaje futuro.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1991.
- Bertón, Sonia. “La serpiente que se muerde la cola. Estrategias discursivas en *Cobra* de Severo Sarduy”. *Actas de las Décimas Jornadas de Investigación*. Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, 1997: 497-502.
- Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Laplanche, Jean- Pontalis, Jean B. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor,
- Mannoni, Octave. *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Maravall, Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Ortega, José. *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1984.
- Sarduy, Severo. *Obras completas*. Madrid: Edición crítica, 1999.
- Vázquez-Ayora, Gerardo. “Estudio estilístico de *Cobra*”. *Hispanérica* (1982): 35-42.